

VANGUARDAS E LINGUAGENS (SITUAÇÕES PICTÓRICAS)

Fernando Paulo Dias

“Esforço-me por alcançar uma arte de equilíbrio – uma arte que não desassossegue ou confunda. Gostaria que o homem cansado, sobrecarregado, acabado, encontrasse paz e sossego nos meus quadros”

(Matisse)

Quando Henri Matisse (1869-1954) concebia a sua última versão de *A Dança*, em 1910, já experimentara, mais ou menos intensamente, todas as manifestações importantes da pintura francesa anterior¹. Relacionando-se com as várias heranças da escola francesa (sobretudo parisiense), o exotismo oriental e o primitivismo, Matisse propunha-se a uma síntese que servisse de harmonia aos vários aspectos culturais,

¹ Experimentou o *impressionismo* influenciado por Camille Pissarro (1830-1903); experimentou o *divisionismo* de Paul Signac (1863-1935) e Georges Seurat (1859-1891) em obras como *Luxo, Calma e Volúpia* (1904), que seria adquirida pelo próprio Signac; confrontou-se com o *simbolismo no atelier* de Gustave Moreau (1826-1898) de quem foi aluno; e foi figura central do *fauvismo*, com obras representativas como *A Mulher da Risca Verde* (1905). Adquiriu obras dos pintores mais importantes de finais do século XIX, como Vincent Van Gogh (1853-1890), Paul Gauguin (1848-1903) ou Paul Cézanne (1839-1906).

sendo *A Dança* obra culminante desse processo. As várias tradições culturais estão expostas nesta obra, não como soluções particulares, mas antes articuladas num todo sintético e depurador, que lhes resolve contradições. Pintor do presente pelas próprias heranças que recebera e assumira, e das quais era corolário e síntese, a sua modernidade não podia renegar toda uma tradição em que ele próprio participara. Para Matisse, o passado cultural transportava uma herança de inegável riqueza a que apenas bastava depurar, superando contradições, estabelecendo-o como situação moderna; numa espécie de renovado classicismo. A tradição apresentava-se como um campo fértil e sugestivo para a criação cultural presente. A vanguarda de Matisse não se faz contra a tradição, mas por ela e com ela. A tradição não se lhe apresentava como limitação à criação presente, mas a sua própria possibilidade.

Na *Dança* de Matisse, as amplas superfícies cromáticas, na depuração do superficial e na concentração ao essencial, ou na concepção homogênea das formas abertas em modulações soltas, procuram o efeito tranquilizador da própria síntese desejada. O modelado é plano, numa só cor, sem variações de claro-escuro, sintetizando a expressão formal das figuras. A luminosidade infiltrada nas cores elimina (porque *ilumina*) qualquer perturbação de sombras e negros: não há dramas, mas apenas impulsos luminosos. A luz coloca em primeiro plano a pureza das cores, sem gradações, antes na luminosidade de todas e cada uma das suas cores, de todas e cada uma das suas pinceladas”². A luz não passa como uma mera atmosfera de átomos, como entre os impressionistas franceses, antes é emanada em todo o seu esplendor e monumentalidade.

Na força da simplicidade da forma que, como uma escrita intelectualizada, organiza e compõe os vastos campos de cor, a expressão concentra-se numa harmonia de sensações de cor e de arabesco. Pela ordem da forma estabelece-se um encontro de simplicidade e estabilidade da *cor-luz* que, ao mesmo tempo que rompe com diluições e flutuações impressionistas ou violências *fauves*, se fixa e individualiza da alienação divisionista. A cor não atinge a sua plena expressão sem se organizar, pelo que é o desenho que se lhe junta para a compor. Ao poder da cor une-se o poder do espaço³.

² Ver Valenciano Bozal, *Los Orígenes dei Arte del siglo XX*, Lisboa, Madrid, Grupo 16, 1993, p.72.

³ Ver Jean-Pierre Charpy, *L'Objet pictural de Matisse à Duchamp*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1976, p. 122.

O arabesco da linha *matissiana* não é de agitação ou ruptura, mas de percursos precisos e contínuos; não dissonante, mas de acentuação significativa. A deformação do referente, que o percurso linear estabelece, simplificando e acentuando ao mesmo tempo, toma-se depuração da expressão. Na concentração e simplificação das formas, o referente estiliza-se perdendo individualidade e concretização próprias para adquirir, na pintura, um significado supra-individual e universal. No seu preciso paroxismo, os elementos plásticos harmonizam-se como uma espécie de *sensações e impulsos controlados*, num equilíbrio entre o permanente e o intuitivo. Na perfeita harmonia plástica, que procura o local certo de cada fenómeno pictórico, serenando a violência dos contrastes das cores puras e a movimentação do arabesco, a *dança* de Matisse oferece-se também como harmonia do contraditório processo histórico-cultural da arte francesa que sintetiza.

O tema tornava-se eticamente passivo, sem contundência nem perturbação. Sem indagações sentimentais ou patéticas, de índole psicológica ou social, a força da sua obra não era moral, mas apenas plástica. As cores puras e luminosas, as formas planas e as linhas ritmadas em arabesco, absorvem a realidade visível para a ela se sobrepor, guiadas pela sensibilidade artística nessa passagem do *real-referente ao ideal-plástico-significante*. Em Matisse, o tema perde densidade psicológica e a pintura assume-se uma superfície plana tratada por cores e formas numa certa ordem. Sem intervir na natureza nem no real, contempla-os para os ultrapassar numa construção pictórica ideal, consciente entre a sua representação e a *realidade-referente*. Não há paixão ou movimento violento, mas uma ordem harmoniosa das concepções plásticas a que se sujeita o próprio modelo-referente. A pintura faz-se expressão de si própria, não se limitando ao modelo, nem para destruí-lo, nem para afirmá-lo.

As figuras não se situam num ilusório espaço real, mas num puro espaço pictural sem gravidade, que o pintor organiza como equivalente subjectivo do espaço real desvanecido⁴. Sensações e emoções, suggestionadas pelos *objectos-referentes*, são organizadas e controladas pela própria concepção pictórica. A natureza é organizada e dominada na, e pela, linguagem plástica. Pela pintura, concebendo figura e quadro ao mesmo tempo, Matisse forneceu consistência e permanência ao representado (como Cézanne, confrontava-se com o problema “da

⁴ *Ibidem*, p. 126.

figura como quadro e do quadro como figura”⁵). Possuindo plasticamente a figuração, Matisse reduziu a natureza a signos. Esta, na sua transição pictórica, transforma-se num código criado pela ordem interna da imagem. Na auto-regulação das qualidades expressivas dos meios plásticos, na sua pureza significativa, Matisse sublinha a modernidade da sua pintura. Assim, a sua *dança*, transforma-se numa espécie de poesia meta-histórica sem contradições, numa *intemporalidade* proposta pela *atemporalidade* da sua arte. Não há *mimesis do real-referente* (da dança), mas, no domínio e condensação de sensações sugeridas, uma *alegoria* (de dança), numa espécie de “sonho inspirado da realidade”⁶: a dança de Matisse certifica-se ao olhar como uma *dança pictórica*.

Na sua herança *fauve*, Matisse preocupava-se com a estrutura autónoma e auto-suficiente do quadro como realidade em si mesma, dando assim sequência à herança impressionista da cultura francesa, que se desfizera da importância emocional e histórica do referente para se concentrar na concepção luminosa do quadro. Não pintura de *acção*, mas do *conhecimento*, de uma ciência de impulsos de luz e cor. Não há dramas que se liguem emocionalmente a um tema, mas apenas sensações que se organizam na pintura. Na herança do impressionismo, Matisse fazia o tema perder força moral e emocional para se submeter à concepção pictórica. O *objecto-referente* não tinha mais sentido fora do contexto plástico e rendia-se ao significante, constituindo-se uma pintura da *percepção pura*, sem mediação da ideia, mas apenas objecto pictórico ao olhar. Assumindo tal herança, o importante para Matisse era dar consistência e perenidade à sensação cintilante e provisória das imagens impressionistas, e maior precisão e serenidade à alegria *fauve* da cor, e jamais recuperar a emoção patética do motivo representado.

O próprio arabesco matissiano, que retomava um estilo linear que, na tradição de Ingres (1780-1867), possibilitava evitar o diluir das formas, perde elegância para obter estabilidade.

A linha recusa agitação e gesticulação para se condensar numa tensão ou expressão enérgica, contida como movimento contínuo de

⁵ “Matisse sur l’exemple de Cézanne veut faire à la fois la figure et le tableau, et ceci va l’entraîner dans le problème de la figure comme tableau et du tableau comme figure”. *Ibidem*, p. 122.

⁶ *Ibidem*, p. 128.

permanência e constância. A expressão não está na paixão e violência, mas no lugar que ocupam os corpos, no vazio à sua volta e nas direções e proporções. A organização da superfície pela cor e arabesco toma-se o elemento expressivo. As figuras são claramente traçadas sobre o fundo como um motivo estampado, tomando-se ideais e monumentais na sua clareza e simplicidade. A efusão da cor, na irrealidade da sua pureza e autonomia pictórica, e da linha, na autonomia do arabesco, não corrompe as figuras, antes as certifica como idealidade. O estilo decorativo permite assim eliminar os motivos anedóticos, para alcançar maior monumentalidade, dispondo as figuras sobre paisagens planas e monocromáticas, de onde se destacam com força e rigor, acentuadas como virtualidades. Na importância da linearidade orgânica dos perfis, as figuras ressaltam majestosamente sobre um fundo irreal, constituído como ampla superfície plana em duas partes monocromas: solo (verde) e firmamento (azul). A própria *linha de horizonte* anula o seu efeito de profundidade, tomando-se mero *arabesco*.

A linha, na herança da *arte nova francesa*, aliada à influência do poder linear de Ingres, para nivelar e acentuar ao mesmo tempo, torna-se certeza sintética que domina os espaços e as cores. Nas poucas cores puras sobre as grandes superfícies homogêneas, e nas linhas que as delimitam e certificam como formas, a decoração adquire dignidade. Exactamente onde a imagem se parece tornar decoração, e devido a toda a pureza sintética e harmoniosa dessa mesma decoração, eleva-se um sentido idealizante e universalista, numa monumentalidade e dimensão majestosa conseguida pela simplificação (progressiva) do discurso e método artísticos. O *decorativo* traduz-se num sentido de *desrealidade*, que se sobrepõe a qualquer dimensão espacial ou temporal do real, para se apresentar transcendentemente para lá de si, como imaginário ideal de si próprio. Num poderoso equilíbrio entre o real e o ideal, entre o *concreto* e o *abstracto*, Matisse estabelece o máximo esplendor com o mínimo de esforço. É a magnitude do *decorativo* que permite à *dança* de Matisse a sua *classicidade universal e supra-histórica*⁷.

Matisse escapava assim a qualquer contradição entre a dimensão da pintura e a do real, entre objecto e sujeito, ou entre as várias heranças

⁷ Ver Giulio Carlo Argan, *El Arte Moderno, 1770-1970*, Valência, Fernando Torres, 1977 (1970, edição original), p.220.

históricas (primitivas, clássicas ou modernas): o estilo decorativo permitia a articulação de elementos que, em princípio, podiam parecer contraditórios e, antes de tudo, fundava a possibilidade de escapar à temporalidade do narrativo⁸. O real perdia qualquer carácter sentimental ou anedótico para se tomar, no confronto com a prioridade dos elementos plásticos, problema pictórico resolvido. Neste processo desfaz-se qualquer desequilíbrio entre o sujeito e a realidade. Não há detrimento do objecto na realização da pintura porque, nesse desvio, não há confronto. A dança de Matisse constitui-se num Universo ideal onde os conflitos e contradições, espaciais e temporais, se podem harmonizar. Assim, na obra de Matisse há unidade *entre o sujeito e o mundo*, exactamente porque não há confronto ou tensão emocional entre eles, sublimados na própria harmonia dos elementos puramente plásticos.

Matisse, na sua síntese moderna, apresentava-se como a grande resposta à famosa afirmação de Maurice Denis (1870-1945): “Um quadro antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua, ou uma anedota, é uma superfície plana recoberta de cores associadas segundo uma certa ordem”⁹. A história resolvia-se e sublimava-se na forma. Evitando o conflito com a história e o mundo, Matisse colocava-se como que sobre eles, numa ampla melodia formal *supra-histórica*.

“Gostaria muito que a minha obra brotasse do material, onde não há regras fixas (...). Pintando, quis sempre que as cores, através de mim como pintor, se propagassem na tela com a mesma naturalidade com que a natureza cria as suas próprias figuras (...)” (Nolde).

A Dança em redor do Bezerro Dourado de Emil Nolde (1867-1956), também de 1910, mais *imediatista* e menos elaborada que a *dança* de Matisse, preferia a intuição da acção instantânea, sem interesse pelas tradições que o pintor francês procurava articular. A sua ligação ao grupo alemão *A Ponte* (*Die Brücke*)¹⁰, e a sua religiosidade,

⁸ Ver Valenciano Bozal, *Op. cit.*, p. 79.

⁹ Maurice Denis (com o pseudónimo de Pierre Louis), “Définition du Néo-Traditionnisme”, in *Art et Critique*, Agosto 1890; cit. in. Lionello Venturi; *História da Crítica de Arte*, Lisboa, Edições 70, 1984 (2.^a edição italiana, 1948), p. 241.

¹⁰ O grupo *Die Brücke* (*A Ponte*) foi criado em 1905 em Dresden por Emst Ludwig Kirchner (1880-1938), Kari Schmidt-Rottluff (1884-1976), Erich Heckel (1883-1970) e Fritz Bleyel (1880-1966), a que se associaram alguns artistas além de Nolde, como Max Pechstein (1881-1955) ou Otto Mueller (1874-1930).

ao mesmo tempo selvagem e mística, recusava a formação académica no desejo de um processo criativo sem memória histórica e apenas com a paixão individual. A arte é uma acção emotiva, não uma técnica; é uma paixão, não um saber¹¹.

Ao formalismo universal de Matisse, contrapõe Nolde uma perturbada espiritualidade visionária. Na tempestade cromática que agita a sua *dança*, a cor empastada e violenta, densa e brilhante, confronta-se em dissonâncias. Já não há harmonia dos tons, procurando antes cada qual prevalecer sobre os outros. A linearidade da obra de Nolde, já não cursiva mas dinamográfica¹², converte-se, pela pincelada violenta, num desenho distorcido e impreciso. A linha desfaz-se na violência gestual e matérica das tintas, perdendo identidade e força confirmadora das formas. Sem percurso certo, nem precisão linear, a percepção da forma, que perde delimitação certa, toma-se uma espécie de captação intuitiva e *imediatista*. A forma dissolve-se, perdendo força certa e dogmática, para se tomar liberdade e emoção pura que não se encerra nem se fixa.

Na obra de Nolde, é no intensificar das cores discordantes e na agitação activa das formas sob as tintas, que as figuras se constroem (e destroem) na sua ligeireza perceptiva. A figuração é assim invadida por uma violência que lhe é estranha, porque de inerência pictórica, que a perturba e emociona. A imagem de Nolde não evita a realidade, antes a *confronta* com a agressividade da acção pictórica que a *representa*. Nolde fazia dos elementos plásticos um meio para expressar a sua energia interior que, pela violência da concepção artística, se libertava para fora afectando o real: a realidade (histórica e moral) era assim agredida e perturbada pela pintura que a representa (e *desrepresenta*). Ao dissolver violentamente as formas significantes, Nolde agia incisivamente sobre o sentido dos referentes reais. A imagem deixa de ser construída pelos elementos, plásticos, que se tomam antes uma força que sobre ela age. A realidade figurada perturba-se no próprio empenho de a representar. Tal como era característico no primeiro expressionismo alemão, cores e formas agriem e trespassam o tema. A deformação não é óptica, mas subjectiva¹³.

¹¹ Ver Giulio Carlo Argan, *Op. cit.*, p.224.

¹² Ver Renato de Fusco, *História da Arte Contemporânea*, Lisboa, Presença, 1988 (1983, edição original), pp. 15-16.

¹³ Giulio Carlo Argan, *Op. cit.*, pp. 224-225.

Ao poder agir sobre os sentidos do real, a acção artística vive e assume a noção histórica de ruptura. A obra é um momento presente, temporalmente autónoma, que assim pode romper com as noções historicistas de tradição. A verdade da Arte toma-se transitória e o próprio ideal de beleza perde qualquer sentido perene. A deformação e o grotesco legitimam a fealdade em êxtase da imagem. Não se trata de caricatura, mas de dignificação da violência do feio. O belo é histórico e civilizacional; o feio é selvagem e perturba a ordem histórica¹⁴.

Para Nolde, as verdades profundas das coisas não se podiam encontrar nas artificiais representações fenoménicas da civilização, mas num *primitivista* rasgo de instinto que do *eu* se lançasse com violência sobre as coisas, de modo a alcançar o seu sentido originário por meio de uma espécie de “comunicação orgânica intersubjectiva”¹⁵. Ao criar instintivamente, sem acção da razão, Nolde procurava formas originais, tal como a natureza cria as suas. A sua *dança* é, por isso, sem idealização nem especulação intelectual, mas emoção directa e impulso violento. Mais que *alegórica*, é uma dança *selvagem*, onde o homem vibra como (e com) as forças da natureza, numa empatia profunda¹⁶. Não cedendo à ilusão mimética, procurou dar vida às tensões dramáticas da relação do homem com a natureza. Num confronto enérgico e emotivo, o Homem funde-se com a realidade natural, no desejo de recuperar a sua profunda e anímica natureza humana.

Em Nolde, como em todo o expressionismo, há uma deformação subjectiva que afronta a realidade; um atributo afectivo e ético de deformação do real. Por isso, não se desliga da figuração: o que interessa é a ligação imediata e emocional entre o interior e o exterior, num violento impulso interno do *sujeito* para o *realidade exterior*, que assim se procuram fundir.

Na criação artística de Nolde não se observa submissão ao trabalho reflexivo, mas a uma evidência afectiva das coisas que se une à violência do acto pictórico. A energia espontânea da expressão une-se

¹⁴ *Ibidem*, p.225.

¹⁵ Renato de Fusco, *História da Arte Contemporânea*, Lisboa, Presença, 1988 (1983, edição original), p.14.

¹⁶ “A teoria estética (...) que constitui a primeira reflexão moderna sobre a expressão, foi a *Einführung*, que se pode interpretar literalmente como “introdução ao sentimento” e, posteriormente, foi definida como “intuição”, “simpatia simbólica”, “comunicação fisiopsicológica”, etc., e pode ser traduzido entre nós pelo termo “empatia””. *Ibidem.*, p. 13.

à sua urgência, visando a rapidez da comunicação num sentido interior e íntimo, como que anterior à própria consciência da coisa que se comunica, emitindo-a assim num sentido mais brutal e originário. Os significados não se expõem como conceitos ou certezas, mas são anunciados numa *preexistência*. Na *dança nervosa* da sua pintura, Nolde procurava chegar aos mais elementares impulsos criativos que brotam das profundezas psíquicas do indivíduo, no estado primitivo da vida emocional, ainda elementares ou não corrompidos pelo conhecimento racional, pela moral ou pela história como um todo. Num misticismo intuitivo (que se ligava à sua profunda crença religiosa) procurava assim ligar-se ao sentido profundo das *coisas-em-si*, antes deste se esconder por detrás dos conceitos civilizacionais. O sentido matérico e gestual da sua pintura propunha-se a uma espécie de *metafísica* que se estabelece *no e pelo* sensível. Num enérgico confronto emocional e instintivo com as coisas procurava fundir-se com elas, numa intensa agudização psicológica, superando a crise da transcendência da coisa imanente. Não pretendia dar mimeticamente as coisas, mas enfatizá-las na emoção da deformação e agitação violenta da forma pictórica e na irre realidade grotesca dos tons. Nolde não pintava o que via, mas a *intensidade* do que via.

Ao contrário de Matisse, que procurou uma modernidade por síntese de várias e contrastantes tradições, Nolde preferiu a modernidade por antinomia com a tradição. O seu primitivismo não se articulava com o saber ocidental, para se tornar o desejo duma pureza criativa resolvida na tensão directa do sujeito com o mundo, sem intermediação da memória cultural.

O *primitivismo* deixava de ser apenas questão formal, como em Matisse, para se assumir como postura ética do sujeito criador, não se encontrando apenas na forma concebida, para estar numa fase anterior, na acção ou atitude criativa. Criar não é usar uma aprendizagem, mas agir contra qualquer aprendizagem. A história não é o que se articula e supera pela forma plástica, como em Matisse, mas a memória contra a qual a acção de concepção da forma procura agir. Sem sofrer a síntese redentora de modernidade formal de Matisse, a arte de Nolde renega a tradição, no desejo de uma acção criativa liberta e selvagem, que se surpreenda anterior à própria história. A tradição é como um peso, do qual o artista se tem que libertar através da própria paixão anímica e emocional do acto criativo. Neste acto, a memória não é superada, mas destruída.

“Digo-o com orgulho, nunca considere a pintura como uma arte de puro entretenimento e distração. Através do desenho e da cor, pois que eram estas as minhas armas, pretendia penetrar de forma cada vez mais profunda no conhecimento do mundo e dos homens, para que este conhecimento nos fizesse mais livres dia após dia (...)” (Picasso)

Na problemática obra *Les Demoiselles D'Avignon* (*As Meninas de Avinhão*), iniciada em 1907, Pablo Picasso (1881-1973) colocava, em confronto díspar e incongruente, várias influências da herança cultural ocidental (a volumetria de Cézanne; o plano largo de cor de Gauguin; a linha em síntese deformadora de Ingres...), das culturas antigas e das (ditas) *primitivas* (as máscaras africanas e da Oceania; o grafismo estilizado do antigo Egito; a deformação da escultura ibérica pré-romana...). Exibidas frontal e friamente, como as figuras femininas que do quadro nos miram com a rigidez da sua nudez totêmica, tais influências exibem a sua própria contradição. As duas figuras ao centro apresentam a influência da linha deformadora e elegante de Ingres. A figura do lado esquerdo a marca de Gauguin e das pinturas do Antigo Egito. No lado direito, o confronto com as máscaras africanas e oceânicas, ou ainda a escultura ibérica pré-romana, estando já a figura de baixo em articulação com o último Cézanne. E ainda com o último Cézanne na natureza-morta, em baixo ao centro, tema *cézanniano* por excelência. E nestes últimos momentos é já o *pré-cubismo* que se manifesta.

Cada figura constrói-se com diferentes componentes, e cada qual obedece a princípios de criação próprios e opostos aos das outras. A expressão violenta de vários tempos e acções do pintor nunca unificados, mostrava não haver síntese possível. A obra atravessa várias temporalidades, numa violência paradoxal de *destruição/construção*, obedecendo cada figura a um princípio distinto de criação. Cada figura é como o ícone isolado numa situação pictórica que se autonomiza e confronta com as outras: pode-se mesmo dizer que *há várias pinturas no quadro*.

Na transformação de um tema moral (um bordel) num problema plástico, a obra apresenta formas angulosas que parecem ser o resultado do espalmar violento de volumes sobre o plano da tela, o que parece colocar problemas que a própria pintura declara na sua não

resolução: tensão entre a dimensão total do espaço e dos objectos, ou tensão entre o facto real e o facto pictural. Neste imbricamento das coisas representadas, impede-se a liberdade da cor e do gesto (assumidos em Matisse e Nolde), restando uma tensa heterogeneidade das formas, em que cada qual quer prevalecer sobre as outras. Obra “aberta” e “incompleta”¹⁷, ela apresenta com clareza estas tensões, numa dramatização plástica que coloca as figuras em choque com o próprio espaço de fundo. O fundo deixa de ser vazio que harmoniza as figuras para se tornar elemento concreto que disputa com elas o domínio do plano¹⁸.

Numa tensão plástica entre o suporte da pintura e o mundo representado, o fundo como que se estilhaça, vítima dum violento espalmar sobre a superfície e resultando numa espécie de espelho quebrado que agarra apenas reflexos desse mundo. As figuras, deformadas também nessa acção de compressão sobre o fundo, estabelecem uma tensão entre si e esse fundo, numa luta poligonal pelo domínio da superfície do quadro. Não há profundidade nem ambiência que integre figuras e fundo, obrigadas a um tenso imbricamento que as especia com as suas próprias contradições. O espaço comprime-se pela geometrização individual de cada elemento, pela ausência de modelação luminosa, ou ainda pela combinação de vários ângulos de visão. Neste sentido as formas estão em contradição com a sua própria expressão. Para Picasso, as formas, não deixando de ser “uma superfície plana recoberta de cores associadas segundo uma certa ordem” (segundo a referida frase de Maurice Denis, a que a obra de Matisse melhor respondia), também não podiam deixar de ser uma ordem captada da realidade exterior ao quadro. O resultado é uma tensão entre a referência e a sua representação, entre o mundo e a pintura, em que esta assume a irredutibilidade da sua própria estrutura e processo.

Nesta irresolução, como que Picasso parece não cumprir uma das suas mais famosas afirmações: “Eu não procura, encontro” – e como que aqui apenas encontrou a encruzilhada de possibilidades, que cada momento do quadro reflecte sem harmonia; como se estivéssemos perante uma obra inacabada (e poderíamos considerar esta a única obra inacabada de Picasso). As várias tradições que Matisse saberia

¹⁷ *Ibidem*, p.88.

¹⁸ Ver Giulio Carlo Argan, *Op. cit.*, p.386.

sintetizar na sua *Dança* de 1910, sofriam com Picasso um tenso impasse, sem decisão possível, que transformava a pintura do bordel de Avignon, na imagem (e símbolo) da encruzilhada das vanguardas nas artes plásticas do Ocidente. Pela pintura, Picasso colocava-se perante um conflito plástico que o levaria à necessidade de estabelecer uma nova linguagem. O lenta elaboração do cubismo seria a resposta íntima e quase solitária deste conflito – e só depois do *cubismo* Picasso se voltaria a reconciliar com a tradição e a reinseri-la na sua obra.

Também para Picasso, como para o primeiro *expressionismo* alemão (e Nolde), classicismo e primitivismo não se podiam harmonizar numa síntese unificadora. Mas enquanto o *expressionismo* o mostrava na ordem da ética (pela pintura), Picasso mostrava-o na própria ordem da pintura (por um tema moral). Assim, na superação desta contradição, enquanto os expressionistas optaram pela pureza da postura primitiva, Picasso optaria pela constituição de uma nova ordem plástica que viria a dar origem ao fenómeno *cubista*, um dos mais importantes símbolos da cultura de vanguarda.

Se Matisse acreditou numa harmoniosa *dança* das várias influências, *civilizadas e primitivas*, numa idealidade supra-Histórica e universal, para Nolde, como para Picasso, isso era escapar aos problemas tal como eles se apresentavam ao momento presente. A obra de Matisse tornava-se como que um estado provisório, uma *ordem ilusória* de um mundo que afinal se apresentava caótico como realidade. Na obra de Nolde os conflitos resolviam-se no retorno a um estado primitivo que recusava o estado decadente da civilização, numa proposta destrutiva. Para Picasso, resolviam-se por um não-retorno que projectava o acto criativo para a necessidade de uma nova constituição.

Também o *nu* revela diferenças determinantes nas três obras. Na suprema liberdade e alegria formal da *dança* de Matisse, isenta de mistura e equívocos, o erotismo está ausente. O nu parece aí *despir-se da sua nudez*, tornando-se decoração inocente que não agride nem se pode tocar. Cedendo à ilusão esteticista, o nu fica isento de agressão moral para se tornar ilusão tão irreal como a pintura: não há matéria nem existência nessa *nudez*, mas apenas organização de formas. À pureza nua da pintura juntava-se a *nudez* pura das figuras que se apresentam como nostalgia de uma inocência perdida, sem remorso da história ou da moral. A pintura pura tornava-se mais importante que a própria *nudez* pintada. Para Nolde, o nu era o acto de imoralidade libertadora da história, reconciliando o homem com o mundo, numa

comunhão mútua, em estado selvagem¹⁹. O nu apresenta-se como uma recusa ética da história e da sua moralidade. Na pintura de Picasso a imoralidade do nu, que o tema provocaria, cedo cedeu perante a pesquisa formal, perante a qual essa mesma nudez é agredida. Enquanto Matisse e Nolde colocavam as figuras *nuas em liberdade*, o primeiro num espaço universal e mítico, o segundo na natureza selvagem, Picasso confinava-as a um interior²⁰ onde se comprimiam em confronto com a sua própria presença formal no plano do quadro. A forma plástica concebida, transportava uma imoralidade cultural que se sobrepunha à da moralidade prévia do tema.

Se na obra de Matisse o *primitivismo* se sintetizava romanticamente com a tradição cultural europeia, numa harmonia *ahistórica*, para Nolde o *primitivismo* servia de oposição e crítica a essa mesma tradição, perturbando-a numa violência rude, para a substituir pelo puro instinto criativo. A energia da dança de Nolde, no seu descontrolo orgânico e emocional, procurava libertar o Homem do peso artificial da memória Histórica para o fundir com a Natureza. A *Dança* de Matisse mostra a fragilidade da oposição radical entre clássico e primitivo, apresentando-se o classicismo afinal muito mais primitivo daquilo que a tradição clássica vinha assegurando e, por seu lado, o primitivismo é muito menos selvagem e mais clássico²¹.

Na mediação, o equilíbrio e a síntese que a ordem pictórica torna possível. Matisse procurava a pureza e perfeição dos elementos expressivos pela sensibilidade e não pelo cânone. Seria o *primitivismo* a legitimar a universalidade restrita da proposta classicista (e não o cânone rígido desta mesma proposta), numa emotividade e instinto controlados, com os quais Matisse deixava uma vasto espaço à explanação da subjectividade. Para Nolde o primitivismo não depurava nenhum ideal clássico, apenas destruía pelo seu próprio retorno à emoção pura.

¹⁹ Os artistas da *Die Brücke* (grupo expressionista alemão criado em 1905), aos quais se juntou Nolde (entre 1906-1909), costumavam praticar o nudismo e a pintura nas ilhas selvagens do Mar do Norte e do Báltico ou nos lagos à volta de Dresden; o próprio Nolde, desde 1903, já passava os verões nas ilhas de Alsen. “No se trataba de estudar el modelo que se desnuda al modo de las academias, sino el cuerpo moviéndose en libertad”. Garcia Felguera, Maria Santos, *Las Vanguardias Históricas* (v 2), Madrid, Grupo 16, 1993, p. 12.

²⁰ Valenciano Bozal, *Op. cit.*, pp. 82-85.

²¹ *Ibidem*, p. 64.

Assim, Matisse ambicionava *salvar* (e *iludir*) uma cultura em crise, enquanto Nolde, destruindo e renovando, pretendia expurgá-la regenerando o Homem.

Em *Les Demoiselles D'Avignon*, o primitivismo verificou-se apenas como questão formal que, ao se colocar na superfície do quadro, tem tanto valor como as outras. Não há confronto histórico nem ético exterior à própria pintura, mas o choque formal entre as várias possibilidades da cultura ocidental e das culturas ditas *primitivas*. Perante o confronto que assume com a tradição, Picasso acabava por estabelecer um corte mais radical, embora menos agressivo que o de Nolde, criando uma nova estrutura para a linguagem das artes plásticas, que foi o Cubismo, e com ela a vanguarda adquiria sentido real.

Matisse partia do real para o projectar para as harmonias ideais de ordem plástica. Nolde partia das *forças plásticas* para as projectar agressivamente para a realidade. Picasso procuraria uma nova ordem plástica para se relacionar com a realidade.

Nas obras apresentadas destes artistas verificou-se um confronto com o peso da história, resultante do *excesso de consciência histórica* que Nietzsche apontara nas *II Intempestivas*²² e que seria uma das questões cruciais das primeiras vanguardas. E em todos eles, e cada qual à sua maneira, se observou a necessidade de encontrar novas linguagens, em processo vanguardista (remetendo para a *transmutação de todos os valores* do mesmo filósofo²³). Matisse procurou uma nova linguagem em harmonia com a tradição, num equilíbrio entre o passado (história) e o presente (moderno). Sem revolução, estabeleceu uma modernidade de síntese e harmonia que se refugiou numa pureza formal. O seu paraíso era *supra-histórico*. Emil Nolde fez do elogio ao primitivo o meio de ruptura com a história, exibindo-lhe a crise, mas

²² Friedrich Nietzsche, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* (*II Intempestiva*) (1874), Madrid, Biblioteca Nueva, 1999. Ver ainda, José A. Bragança de Miranda, "Nietzsche e a modernidade: Considerações em tomo da II Intempestiva", in *Nietzsche: Cem anos após o Projecto "Vontade de Poder – Transmutação de Todos os Valores"* (Organização de António Marques), Lisboa, Vega, 1989, pp. 181-232.

²³ Friedrich Nietzsche, *La Volanté de puissance* (fragmentos póstumos). Paris, Gallimard, 1938. Ver ainda Nuno Nabais, "O papel da ideia de eterno retomo na génese do projecto de transmutação de valores", in *Nietzsche. Cem anos após o projecto "vontade de poder – transmutação de todos os valores"* (organização de António Marques), Lisboa: Vega, 1989, pp. 133-179.

Vanguardas e Linguagens

da qual não procurou alternativa, para efectuar antes um salto anti-histórico no ensejo dum estado criativo livre e selvagem. O seu paraíso era *anterior à história*. Picasso, perante a impossibilidade de síntese com que se confrontou, viu-se obrigado a procurar uma nova linguagem, e com ela um *novo sentido para a história da pintura*.